

漸進的ソルフェージュ課題の構成について

Construction du solfège progressif

—Noël-Gallon の 20 Leçons de Solfège par clés de Solの分析—

菊 本 哲 也 柳 田 憲 一*

はじめに

ソルフェージュ教育の発展と共に、さまざまな教材が使用されてきた。この「ソルフェージュ」という音楽解釈基礎トレーニングにおいて、特に「視唱」と呼ばれるものは、記譜されたものを声という手段により再現(表現)するものである。もちろん、視唱により必ずしも再現(表現)能力としての効果を十分に期待できるものではない。各教材には利点及び欠点もあり、比較的良好な教材においても、指導者がこれを最大限に生かしていないことや、学習対象者の相応したレベルへと方向づけされていないことが個人的な経験上多く感じとれる。

この「視唱」教材は大きく2通りに分類される。1つは、単旋律のみを提示しておくものであり、これは、正確な音程再現を重視したものである。しかし、西洋音楽を学習するにあたってホモフォニックな響き、つまり和声的概念なくして音楽を理解することは困難であり、以前の学習では、単なる音取りの練習で終わってしまうことが多かった。2つ目は、“Avec accompagnement de piano”つまり「ピアノ伴奏」を付したものであり、和声的根拠あるいは再現及び表現のための作曲者の意図に沿った手がかりを十分に与えておくものである。これは前者と比較して楽曲構成やデュナーミク等の細かな表現まで総合的に再現可能となる。

フランスにおけるソルフェージュ教育者の一人であるノエル・ギャロン(Noël Gallon 1891-1966)の教

材は、教育的配慮や見事な音楽性から、今日広く親しまれ音楽学校等で使用されている。

ノエル・ギャロンの教材は、初心者(導入)から上級者へとレベル相応のさまざまな種類があり、各課題集ごとにプログレッシブな位置づけ(構成)がされている。

分析と考察

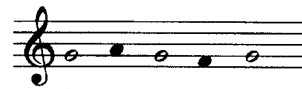
I 分析

ノエル・ギャロンの20 Leçons de Solfège par clés de solにおける各課題ごとの旋律構成(特に音程に関する項目)及び旋律と伴奏との関連を分析し、教育的配慮の根拠となる漸進的構成について考察する。

No. 1 Ut majeur 4/4

順次進行を主とする。1～8小節では中心音の設定により、その音からの離脱及びその音への復帰を目的として構成され、中心音間の移行プロセスは次のように分類できる。

◎刺繍音的進行(2度音程) 1～2小節(譜例1)



譜例 1

◎拡大された離脱と復帰(順次進行による、中心音から短3度下への拡張) 2～4小節(譜例2)



譜例 2

*東京女子体育大学非常勤講師

◎拡大された離脱と復帰(順次進行による、完全4度上への拡張及び跳躍音程(3度)の使用)5~7小節(譜例3)



譜例3

◎刺繍音的進行(臨時記号の使用)7~8小節(譜例4)



譜例4

ここで使用されるfa#は、半音階的(現在の調におけるスケールに含まない変化記号)ではなく6小節の後半からSol majeurに転調し(伴奏部が終止を表す和音進行となる)、主音~導音~主音という全音階上の構成音となるため、歌いやすい。

また跳躍音程に関しては、3度跳躍及び4度跳躍がある。5~6、9小節における3度跳躍は順次進行の起点への復帰となる(譜例5)。



譜例5

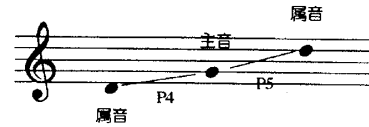
11~12小節では、伴奏において主和音を提示しての(手がかりの提示)4度跳躍を含む主和音の分散となる。また、主音~主音への8度の表現とも考えられる(譜例6)。



譜例6

No. 2 Sol majeur 4/4

主音を中心として、上方完全5度、下方完全4度の範囲における属音~属音までの順次進行を主体とした旋律構成となる(譜例7)。



譜例7

2小節目における3度跳躍は、No. 1の跳躍方法と同様である。また、後半部分では休符(4分休符)の使用(休符上では先行音を感じとれる)がある。

15~16小節では、完全5度下行跳躍がみられる。この跳躍時における1拍目の休符の際に伴奏では、跳躍後の音を含む和音を鳴らし、さらに最高音に目的音を置くことにより、正確な発音の手がかりとなる(譜例8)。



G: IV V?

譜例8

また、5度跳躍を含むが、大きなレベルでみると実際は3度下行と考えることも可能である(譜例9)。



譜例9

No. 3 Fa majeur 2/4

主音を中心として、上方完全5度、下方完全4度の範囲における属音~属音までの順次進行を主体とした旋律構成となる(譜例10)。



譜例10

ただし、伴奏部分においてNo. 1とNo. 2では旋律音を含み手がかりを与えていたのに対し、旋律音（ここでは和声音）を省略し双方を重複させない箇所が増える。また、跳躍に関しても、15小節目における5度跳躍の際、伴奏部分で旋律音を含まないが、旋律音solはV₇の第5音となる（譜例11）。

譜例11

No. 4 Ré majeur 3/4

3度跳躍が出てくるが、大きな順次進行を軸として作成される。また、そのラインから外れた音の位置における伴奏部分では、譜例11と同様の手法に基づいている（譜例12）。

譜例12

9～12小節目にかけて特定音を固定し、音程を2～3～4度と拡張させる。また、この固定音の下方に置かれる音（音程拡張の要因となる音）は順次進行を形成する（譜例13）。

譜例13

14小節目において、初めて完全8度（下行）跳躍が現れる。ここでは、伴奏に旋律音と同高の音を置き、手がかりとしている（譜例14）。

譜例14

No. 5 Ut majeur 3/4

この課題集で初めて曲頭から3度、つづいて4度跳躍で導入されているが、それぞれ同一和音上のものである。また、これらを含む4小節間の音は、大きな流れで順次進行を形成する（譜例15）。

譜例15

No. 1、No. 4と同様に臨時記号は、転調後にあらわれるが、8、9小節では前項での終止（D-T）における導音～主音の進行に対し、全音階上ではあるが、終止以外の箇所にも用いられている（譜例16）。

譜例16

10小節目における4度跳躍は、譜例11と同様に考えることが可能だが、9～11小節の範囲で見ると、固定音を置いての音程拡張もしくは固定音を削除しての順次進行と推測できる（譜例17）。

譜例17

同一音型による4度上行（完全4度と増4度）の到達音程変化において記される臨時記号は、それぞれ転調し（譜例18）、伴奏で手がかりを与えてある。



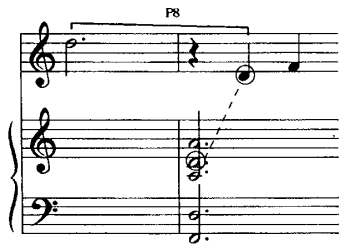
譜例18

17小節目では短調上の臨時記号(主音～導音～主音であり、終止箇所でない)が現れる(譜例19)。



譜例19

18～19小節で見られる8度跳躍(下行)は譜例14の8度跳躍では同高音を伴奏の最高音に示したのに対し、その音を含むが高さは同じものの内声に位置する(譜例20)。



譜例20

19～20小節では、初めて小節をこえるタイが使われる。その際の結ばれた音は先行和音と後続和音の共通音となっている(譜例21)。



譜例21

これまでの旋律構成は経過音を主としていたが、20小節目で同一和音内における連続刺繍音が見受けられる。また、22～23小節における同一方向への連続する3度跳躍が現れる。これらの音はすべて伴奏中に表されているが、21小節目の伴奏においてその跳

躍の手がかりを予見させている(譜例22)。

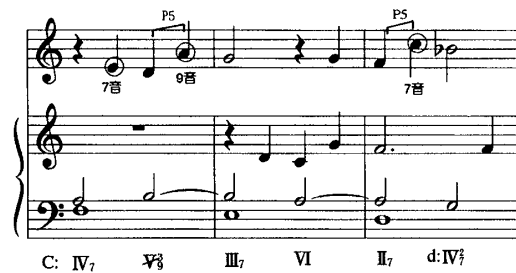


譜例22

No. 6 La mineur 4/4

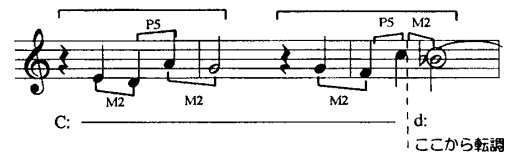
3及び4度跳躍の組合せが増え、さらに旋律に対する伴奏における手がかりが減少する。

9小節目における休符後の旋律導入時及び9、11小節目に見られる5度跳躍後の音に関して、伴奏における手がかりが消滅する。しかし、旋律音は伴奏に置かれる和音の予備を伴わない第7音や第9音となっている(譜例23)。



譜例23

11小節目でのsi bは、それまでのUt majeurの印象が残っているため9、10小節と同一音型にもかかわらずsiになりやすい(譜例24)。



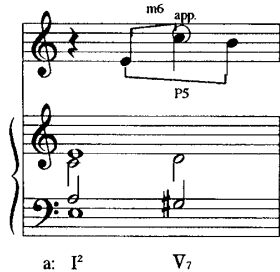
譜例24

No. 4と同様に、特定音の固定による音程拡張(2度→3度→4度→5度)を行い、その後初めて6度跳躍を行う(譜例25)。



譜例25

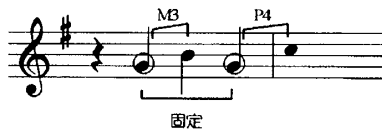
15小節目における6度跳躍は本来mi-siの5度跳躍であり、6度跳躍音であるdoはsiの倚音となり、伴奏での手がかりを伴わない(譜例26)。



譜例26

No. 7 Sol majeur 4/4

No. 5と同様に3度跳躍で開始するが、伴奏との垂直位置での手がかりを伴わない(アルペジオであるため、結果として和声音となる)。また、冒頭導入から、固定音を置いての音程拡張が行われる(譜例27)。



譜例27

また、課題中での休符後及び強点を伴う拍における旋律音下の伴奏では、垂直位置にその和声音をほとんど置かず、以下のように分類できる。

- ・ 同高ではないが同一音である(8度関係)
- ・ 和声音ではあるが、同時ではない。
- ・ 次に続く和声音の倚音となるため、伴奏に含まない。
- ・ 全く関係がない。

7~12小節目でみられる臨時記号は、旋律の上行及び下行における短2度、長2度の音程の相違表現を主とする。その旋律構成は、臨時記号の付加及び削除により、上行が長2度+短2度ならば下行は長2度+短2度という組み合わせとなる(譜例28)。



譜例28

15、16小節にかけてのタイを伴う16小節目のlaは掛留音となる(譜例29)。



譜例29

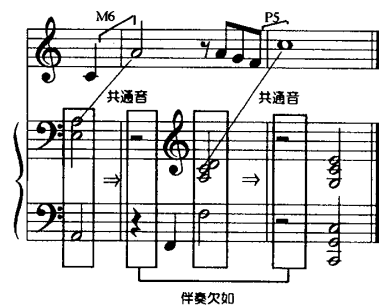
No. 8 Ut majeur 4/4

13~14小節目の小節をまたぐタイでの14小節目のMiは掛留音であり、伴奏に解決音を省略してあるが、5~6小節目の小節をまたぐタイでの6小節目のRéの掛留音では、伴奏で解決音を置いてあるため歌いづらくしてある(譜例30)。



譜例30

14~15小節にかけての6度跳躍及び15~16小節にかけての5度跳躍において、その跳躍の際、伴奏欠如(休符)となり跳躍音を歌うための直接的な手がかりが無くなるが、それぞれ前小節の伴奏における和音内に跳躍音との共通音があり、また休符は先行和音が引き伸ばされているとも推測でき、それが間接的な手がかりとなる(譜例31)。



譜例31

No. 9 Si b majeur 3/4

No. 1~No. 8の旋律構成が漸進的になっているのに対して、この流れと異なっている。音程に関して、順次進行を中心とする2~4度の使用、及びそれらの再現(表現)における手がかりが多くあり、旋律構成がNo. 1~No. 8に比べ簡潔になり伴奏が難しくな

っている。この伴奏は、5小節目まで旋律をなぞっているが、それ以降では対旋律を形成する。また、より高度な弾き歌い課題としての観点からみても、この伴奏構成から、この課題が一連の区切りとも判断することが可能である。

No.10 Ré majeur 4/4

下行順次進行と上行順次進行（刺繍音を含む）の旋律構成で開始するが、その音型に基づき、一方あるいは双方を細分化していく（譜例32）。



譜例32

また、跳躍を含む旋律構成においても、大きなレベルでは順次進行を形成するため、譜例32の下行～上行への移行の際に現われる4度跳躍は、歌いやすい（譜例33）。



譜例33

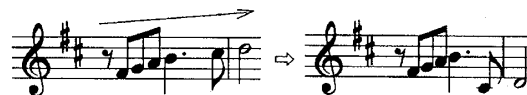
No.10は4度跳躍を比較的多く含んだ旋律構成（6回）となっているが、No.9までの4度跳躍では、主として上行に限定し使用されていたが、ここで初めて6～7小節において固定音を伴わない下行跳躍を使用している（譜例34）。



譜例34

また、14小節目に6度下行跳躍及び15小節目に7度下行跳躍がみられる。この7度下行跳躍におけるdo#は、本来、先行si(下中音)に続く2度上行される

べき導音であるため、上行進行をイメージすると歌いやすい（譜例35）。



譜例35

No.11 Fa majeur 3/4

全体を通して、旋律に対する伴奏での手がかりが次のように減少する。

○同高音提示の減少（1フレーズまたは隣接する2フレーズにおいて1度あるいは2度までの提示）

○旋律音を省略し、同時的な垂直下において完全な和音を形成する。

また、旋律の順次進行では、経過和音（和音レベルでの機能変化を伴わない）がみられ、旋律音は、偶成的に伴奏と関係のない音となる。

No.12 Ré mineur 2/4

導入（冒頭旋律）より、5度下行跳躍から始まるが、伴奏で跳躍音程の手がかりを1小節示し、その後も旋律音と同高音を提示する（譜例36）。



譜例36

初めて隣接音程として「増1度」(上行)が、19～20小節において使用される（譜例37）。



譜例37

No.13 Ré majeur 3/4

上行順次進行により、後続する下行跳躍（同一和音内の和声音によるアルペジオ）音の道筋を示す（譜例38）。



譜例38

さらに、実際は譜例38と同様の手段をとり、修飾を伴いながら旋律を提示する。また、この旋律を還元した形でsol(譜例38の旋律)とsol#との比較を行う(譜例39)。



譜例39

以上の旋律構成上において、先行フレーズ及び後続フレーズ間での対比が行われているが、全体として同様の手段をとっている。

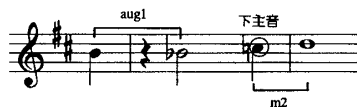
○上行順次進行+下行跳躍(幹音と派生音の対比を伴う)

1~4→5~8(小節)

○3度上行導入より下行を主とした旋律構成(幹音と派生音の対比を伴う)

9~10→11~12(小節)

また、No.12では、増1度上行の進行が見られたが、14~15小節では、増1度下行及び終止時(曲尾)における「下主音」の使用がある(譜例40)。



譜例40

No.14 Sol majeur 3/4

5小節目に見られるdo#は、転調後のRé majeurにおける全音階上の構成音となるが、導音→主音(do#→ré)と進行せずに、3度下行するため歌いづらくしてある(譜例41)。



譜例41

9~12小節にかけて見られる3度跳躍(上行を主とする)の連続進行は、No.1やNo.5にも見られ、その旋律音が双方とも終止時における同一和音上(伴奏に含む)のものであったが、ここでは、和声音とはなるものの伴奏に含まない場合や、跳躍ごとに和声変化を伴う(譜例42)。



譜例42

No.15 Fa majeur 4/4

この課題では、次の臨時記号の使用が見られる。

- ・旋法的→全音階
- ・転調(調号音として)→全音階
- ・借用和音としての一時的な使用→和音レベルとしては全音階だが、調レベルでは半音階的

隣接フレーズ間における幹音と派生音(同一幹音によるもので、先行及び後続のいずれかの幹音に使用)の違いの表現を行う。また、これらは調変化あるいは旋法変化を伴う(譜例43)。



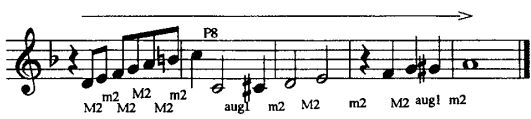
譜例43

12~15小節では、同一音型をたたみかけることにより、半音間(全音階的半音と半音階的半音)の視覚的表現を行う(譜例44)。



譜例44

16~20小節では、半音(全音階的半音と半音階的半音)と全音の表現を上行音階において行う(音域の関係上、下行8度を含む)(譜例45)。



譜例45

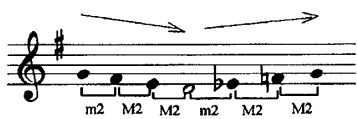
No.16 Sol majeur 4/4

12小節目に使用されるsol#は、垂直下の伴奏上において手がかりをもたない。また、解決音であるlaが伴奏に鳴り続けているため歌いづらい。ただし、11小節目でLa mineurのS和音(読み換えによりD和音ともなる)を置き、S-T進行中の伴奏にsol#(導音)を出現させてある(譜例46)。



譜例46

15~16小節目の終止における「mi b-fa-sol」は先行する「sol-fa#-mi」との比較(下行、上行時の音程変化)をréを中心として行う(譜例47)。



譜例47

No.17 Mi b majeur 3/4

3、6、16小節目に見られる旋律の下行時、同一和音内における経過音となる箇所では、伴奏の高音音と同一音からの下行となり、延ばされた下行開始音(定位音)とぶつかるため歌いづらくなる(譜例48)。



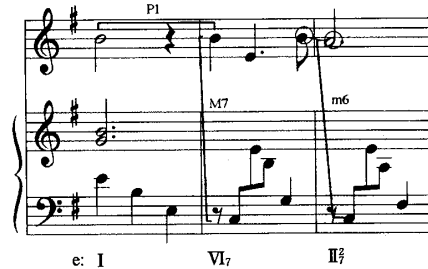
譜例48

また、上行時における経過音は、伴奏音から回避して行くため、比較的歌いやすい。

No.18 Mi mineur 3/4

伴奏部分の休符の設定により、旋律音が先行する

箇所は、前出の課題中にも見られたが、5小節目の場合、4小節目のsiと同一音ではあるが、伴奏で休符後に7度下のdoを鳴らすため歌いづらくなる。また、6小節目のlaは、先行和音における和声の手がかりがない(譜例49)が、先行旋律音と伴奏の低音との音程関係から見ると、7度から6度への低音doを固定した下行順次進行ともとれる。



譜例49

11~12と13~14小節では、譜例47と同様の比較を「上行→下行」で行う。

No.19 Fa majeur 4/4

同一音型(同一構成)の旋律に対する伴奏づけにおいて、1~2小節及び3~4小節では、旋律音を高音位でなぞって手がかりを示しているのに対し、10~11小節では、和声的変化を伴うほか、高音位に手がかりを表わさないため非常に歌いづらくなる。また、7~9小節の「do-si b-la」のlaが、9~10小節の小節の「do-si b-la b-si b」のla bに変化し、再び、11~12小節の「sol-la-si b」のlaに復帰する。これらの隣接する2度関係の音程表現では、伴奏における和声変化を特に感じる必要がある。

8度音程においては、下行跳躍に限り何度か使用されてきたが、上行跳躍が6小節目に初めて使用される(譜例50)。



譜例50

No.20 Si b majeur 3/4

旋律構成での新出音程は見当たらないが、伴奏における旋律音への手がかり等、既出課題からの総合的なものとして見るべきである。また、リズムの細分化が他の課題と比較して多く行われているが、こ

ここでは、リズムに関しては触れない。

II 考察

1. 音域

視唱教材として、正確な音程視唱、及びデュナーミク等を含む音楽的表現をするためには、実施者において無理のない標準的な発声音域(安定した表現可能音域)を設定する必要がある。この教材では、これらの事を十分に認識しており、発声音域は次のようになっている(譜例51)。

1 Ut majeur
2 Sol majeur
3 Fa majeur
4 Re majeur
5 Ut majeur
6 La mineur
7 Sol majeur
8 Ut majeur
9 Si^b majeur
10 Re majeur
11 Fa majeur
12 Re mineur
13 Re majeur
14 Sol majeur
15 Fa majeur
16 Sol majeur
17 Mi^b majeur
18 Mi mineur
19 Fa majeur
20 Si^b majeur

譜例51

各課題の発声音域は、男声女声を問わず、それぞれの可能音域を満たしていると考えられる。また、各課題における主調ごとの最低音及び最高音の設定において「主音～主音」、「属音～属音」、「下属音～下属音」もしくは、それらに隣接する音関係の範囲という

和声的(機能関係の力学的構成)根拠あるいは配慮を示している。

20曲全体において、最低音は「do₃」、最高音は「mi₄」となっている。

2. 音程

全体を通じ、主として2度及び3度音程を使用した旋律構造となっている。

2度進行は、特定の中心音を取り巻く刺繍音的旋律から始まり、順次進行へと発展する。

3度進行は、順次進行中における開始(出発)音への復帰として初期段階で現れ、和声音内でのアルペジオとしての跳躍や伴奏部分での手がかり等を受け、段階的に複雑化されている。

また、全曲を通しての旋律構成上の各種音程は、次のように出現していく。

1. 長、短2. 3度
2. 完全音程 (1. 4. 5. 8度)
3. 長、短6度
4. 短7度
5. 増1度

また、跳躍進行における上行及び下行の使用箇所は、レベル(課題の進行状況)に応じて、あるいは音程の度数により異なることが判った。

4度跳躍では、上行は比較的初期(導入)の段階から使用されているのに対して、下行は、課題集の後半部分において手がかりを与えて使用される。

8度跳躍では、4度跳躍とは異なり、下行から使用され、上行が後半部分において使用される。

増1度に関しては、上行を主として使用しているが、旋律構成において短2度との区別(半音としての記譜)を特に行うものである。

3. 臨時記号の使用制限

臨時記号の導入は、転調後の全音階上に含まれるものから始まり、主調、その各音度調またはそれ以外の調における半音階的なものへと移行する。課題中の臨時記号は、転調した調の調号としての変化記号を主としている。特にV調への転調後の「導音→主音」の際に用いられることが多く、次のように分類される。

1. 転調後の調号の変化記号(全音階上)

○転調確定後の終止時におけるD-T進行時の導音として(V調)。

○前記における終止以外、あるいはD-T進行以外の箇所(V調)。

○V調以外の他調への転調における調号音。

2. 主調あるいは他調の全音階上にない調号以外の臨時記号(半音階的)

○この型では、刺繍音として使用される。

3. 借用和音での臨時記号(部分としての全音階)

○副V諸和音では、その調の調号音となっている。

上記の分類のなかで、1.～3.の順に使用頻度が低くなっている。また、旋律での同一幹音による臨時記号の付加及び削除をとおして、その前後関係の音程の違いを表現させる。

4. 伴奏との関連

伴奏は、正確な音程あるいは旋律表現を導き出す手段となる。また、発音位置における伴奏設定の漸進的(学習的)な構成及び順序は次のようになっている。

1. 旋律と同高位置を最高音でなぞる。
2. 旋律音を伴奏に含める(同高位置でない)。
3. 伴奏に旋律音はないが、根音、第3音また第5音となり、垂直位置において完全形(不完全形はほとんどない)となる。
4. 3.において第7音や第9音となる。
5. 旋律音が構成音でなくなる

1.～4.は和声音となり、比較的正確に表現しやすく大きな手がかりとなる。また、伴奏形の種類により異なるが、アルペジオによる5.は難易度が高くなる。

特に、休符下における伴奏の役割は非常に大きい。その中でも休符前後の跳躍では、伴奏によってレベル差をつけることが可能となる。

おわりに

ノエル・ギャロンの課題構成からみても、漸進的スタイルで作成すること、つまり学習者の立場を考慮して作成することは、いかに難しいかということがこの分析により明確になった。和声に関しては、今回の分析及び考察で特に触れなかったが、和声的配慮

に基づき、より音楽的であることが、学習者の想像力、表現力及び意欲を増大させることとなる。そのような意味でこの課題集は、近代フランス和声のスタイルとなっており、音楽史において比較的新しい和声が用いられており、効果的である。

フランスの徹底したソルフェージュ教育は有名だが、それと比較して、日本のソルフェージュ教育はまだまだ発展途上の段階に位置しているといえる。このような視唱教材は一部の音楽大学等の授業教材として細々と使用されていたが、最近の傾向として、入学試験の課題としても出題されている。

本来のソルフェージュ教育のあり方を考え、音楽基礎教育として、一部で行われている音取りの手段としてではなく、総合的な音楽家形成“*Formation musicale*”を目的として方向づけされることを望む。

また、学習的かつ音楽的な教材作成の必要性はもとより、これを十分認識しうる指導者(総合的な音楽的能力を習熟した)の育成が問われていくだろう。

注

本文中で使用される和音(音度)、機能及び調表記に関しては、「音楽の理論と実習Ⅰ～Ⅲ」及び「総合和声」に従った。

参考文献

- 1) 島岡 譲「音楽の理論と実習Ⅰ～Ⅲ」
音楽之友社1983～84
- 2) 島岡 譲「総合和声」音楽之友社1998
- 3) Noël-GALLON *Vingt leçons de solfège*(Lemoine)1950